



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Symbolika w twórczości Sofii Gubajduliny na przykładzie "Siedmiu słów" na wiolonczelę, bajan i orkiestrę (1981)

Author: Magdalena Stochniol

Citation style: Stochniol Magdalena. (2009). : Symbolika w twórczości Sofii Gubajduliny na przykładzie "Siedmiu słów" na wiolonczelę, bajan i orkiestrę (1981). W: K. Turek, B. Mika (red.), "Muzyka religijna - między epokami i kulturami" T. 2 (2009), s. 228-236. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Magdalena Stochniol

Symbolika w twórczości Sofii Gubajduliny na przykładzie *Siedmiu słów* na wiolonczelę, bajan i orkiestrę (1981)

Symbol odsłania pewne aspekty rzeczywistości — te najgłębsze — które wymykają się wszelkim innym sposobom poznania [...]. Obrazy, symbole, mity nie są przypadkowymi wytworami psychiki, odpowiadają pewnej określonej potrzebie i spełniają określoną funkcję, polegającą na obnażeniu najskrytszych form istnienia [...]. Obrazy i symbole, którymi się posługuje [człowiek — M.S.] umożliwiają nam wielokrotne powracanie do rajskiego stadium praczłowieka¹.

Sztuka muzyczna, ze względu na materiał, jakim się posługuje, może być sztuką o głębokim znaczeniu symbolicznym. Zagadnienie symbolu oraz sposobów jego rozumienia wiązało się często z twórcami, którzy swoje dzieła określali jako metafizyczne². W dziełach rosyjskiej kompozytorki Sofii Gubajduliny symbol muzyczny zyskuje ogromne znaczenie. W jej twórczości odnaleźć go możemy na wielu płaszczyznach i dotyczy liczb, instrumentarium oraz figur muzycznych. Zagadnieniu symbolicznych znaczeń poświęciło uwagę wielu badaczy muzyki Rosjanki: symbolicznego znaczenia liczb dotyczy obszerna praca Valerii Zenowj *Zahlenmisik in der*

¹ M. Eliade: *Obrazy i symbole*. Warszawa 1998.

² Pojęciu metafizyki w odniesieniu do sztuk poświęcił Władysław Stróżewski fragment swej książki *Wokół piękna* (Kraków 2002, s. 93–134).

Musik von Sofia Gubajdulina, a problematykę symboliki instrumentów lub figur muzycznych porusza m.in. Dorothea Redepenning w pracy *Passion und Auferstehung. Sofia Gubaidulinas Zyklus „Johannes-Passion” und „Johannes Ostern”*³, oraz Valentina Cholopova w opracowaniu *Synthese von Westeuropäischem und Orientalischem*⁴.

Na początek kilka informacji wprowadzających. Sofia Asgatowna Gubajdulina urodziła się 24 października 1931 roku w Christopolu, wówczas autonomicznej tatarskiej republice sowieckiej, z ojca Tatara i matki Rosjanki. Większość swych dziecięcych lat spędziła w stolicy republiki – Kazaniu. Tam pobierała naukę gry na fortepianie oraz pierwsze lekcje kompozycji pod kierunkiem Nasiba Żiganowa. Od 1954 roku w pełni poświęciła się kompozycji – kontynuowała naukę w moskiewskim konserwatorium, gdzie jej pedagogiem był najpierw Jurij Szaporin, a od 1955 – Nikołaj Pejko; równolegle studiowała również fortepian u Jakowa Saka.

Na początku lat siedemdziesiątych twórczość Gubajduliny zmieniła się. Momentem zwrotnym była znajomość z o wiele lat starszą od kompozytorki pianistką Marią Judiną, interpretatorką dzieł młodych rosyjskich kompozytorów, w tym również Gubajduliny. Pod koniec lat sześćdziesiątych między kobietami zawiązała się przyjaźń, którą scementowały dyskusje o sensie, istnieniu i miejscu człowieka w świecie. Owocem tych rozmów stało się przyjęcie przez Gubajdulinę chrztu w rosyjskiej cerkwi prawosławnej (w 1970 roku). Od tego wydarzenia kompozytorka zmieniła sposób myślenia i traktowania muzyki i sztuki w ogóle, zarówno w sposobie rozwijania samego materiału muzycznego, jak i w celowości aktu twórczego, rozumianego w sensie posłannictwa. Kompozytorka, podobnie jak we wczesnej fazie swojej twórczości, faworyzuje typowe formy barokowo-klasyczne, jak: toccata, inwencja, rondo, sonata, symfonia czy koncert. Zmianie uległy harmonia i sposób rozwoju materiału muzycznego, które przybliżyły jej muzykę do powstałego w tym czasie nurtu estetycznego określanego jako Nowa Prostota lub Nowa Tonalność. Ponadto twórczość Gubajduliny zaczyna przenikać idea muzyki religijnej, która odtąd nadawać będzie kształt wszystkim powstającym dziełom.

Muzyka Gubajduliny nawiązuje także do starożytnej idei piękna, której podstawą są porządki liczbowe oraz proporcje. Rosjanka poszukiwała precyzyjnej techniki kompozytorskiej, która mogłaby ją do tak rozumianej idei piękna zbliżyć. I choć pierwsze próby miały charakter bardzo swobodny i intuicyjny, to z początkiem lat osiemdziesiątych już w sposób bardzo konsekwentny zaczęła wykorzystywać wypracowaną nową technikę.

³ D. Redepenning: *Passion und Auferstehung. Sofia Gubaidulinas Zyklus „Johannes-Passion” und „Johannes Ostern”*. „Musiktexte” 2002, H. 93, s. 27–35.

⁴ V. Cholopova: *Synthese von Westeuropäischem und Orientalischem*. „Musik und Gesellschaft” 1988, H. 17, s. 527–529.

Gubajdulina wszystko, co robi, określa jako w pełni religijne. Wchodząc na drogę symboliki i metafizyki, kompozytorka ma możliwość przekazania najistotniejszego dla niej przesłania. W wywiadzie z Verą Lukomsky opisuje swoje doświadczenie twórcze: „Wszystkie moje utwory to wyobrażenie – Eucharystii w mojej własnej fantazji. Uczta eucharystyczna znaczy dla mnie bardzo wiele. Nie mogę żyć bez niej: przychodzę do kościoła właśnie po to, by doświadczać łask, również poprzez modlitwę [...] część mszy zwana Konsekracją [...] to moment przemienienia: chleba i wina w ciało i krew Chrystusa. Dla mnie jest to najbardziej święte i najbardziej konieczne w życiu”⁵.

Idea muzyki religijnej koresponduje z symboliką zawartą w kompozycjach Sofii Gubajduliny. Kompozytorka zwraca się w stronę symboliki w niemal wszystkich swych utworach ostatniego dwudziestolecia. Można tu wymienić m.in. *Introitus*, koncert na fortepian i orkiestrę (1978), *Offertorium* na skrzypce i orkiestrę (1980), *Pasję i Zmartwychwstanie według św. Jana* na solistów, chór i orkiestrę (2000). Symbol w jej twórczości przyjmuje różne formy i przejawia się w trzech zasadniczych aspektach:

Symbolika liczb. Jednym z podstawowych porządków liczbowych, które Gubajdulina wykorzystuje w kompozycjach, jest ciąg Fibonacciego, polegający na tym, że kolejne elementy są sumą dwóch go poprzedzających: 1, 2, 3, 5, 8, 13 itd. Ten prosty szereg stanowi dla kompozytorki jedynie punkt wyjścia. Każdą z uzyskanych w ciągu liczb można przez siebie podzielić i w ten sposób oprócz liczb całkowitych otrzymać ułamki dziesiętne ($1/2 = 0,5$; $2/3 = 0,6666$; $3/5 = 0,6$; $5/8 = 0,625$ itd.). Uzyskujemy zatem dwa różne zbiory liczb, z których drugi jest wariantem pierwszego, podstawowego.

Symbolika instrumentów muzycznych. Szczególne znaczenie dla kompozytorki, spośród wszystkich instrumentów, ma grupa instrumentów perkusyjnych. Gubajdulina zwraca się w stronę dźwięku, sposobu jego wydobywania oraz możliwości brzmieniowych. Tworzy swoistą filozofię dźwięku – odkrywa „tajemnicę dźwięku”, poszukuje duchowości, utraconej na początku XX wieku. Wielu kompozytorów rozpoczęło poszukiwania w kierunku metafizyki, jednak wielokrotnie próby te kończyły się niepowodzeniem. Z jednej strony XX wiek charakteryzował się bogactwem dźwiękowym, różnorodnością stylów i brzmień, z drugiej zaś – brakiem duchowości. „XX wiek dąży do odnalezienia własnej duszy. Te niezaspokojone tęsknoty umacniają artystę do poszukiwania wewnątrz dźwięku. Z tego powodu kompozytorzy są zaabsorbowani glissandami, harmoniką, polifonią. Wielu z nich próbuje penetrować wewnątrz dźwięku, biorąc go za metaforę własnej duszy. A instrumenty perkusyjne właśnie potrafią to najlepiej”⁶.

⁵ V. L u k o m s k y: *The Eucharist in my fantasy – interview with Sofia Gubaidulina*. „Tempo” 1998, No. 206, s. 29–35, tłumaczenie moje – Magdalena Stochniol.

⁶ Ibidem, tłumaczenie – Magdalena Stochniol.

Symboliczne znaczenie figur muzycznych. Szeroko rozumiana retoryka muzyczna ma swe korzenie w muzyce barokowej. Gubajdulina wielokrotnie podkreśla, że niekończącym się źródłem jej inspiracji jest życie i twórczość Jana Sebastiana Bacha. W swych kompozycjach stara się nawiązywać do mistrza z Eisenach. Odnajdziemy zatem w kompozycjach Rosjanki nawiązania zarówno do konkretnych kompozycji Bacha (*Pasja według św. Mateusza*), jak i ogólnie do narracji epoki: figur melodycznych, harmoniczných oraz brzmieniowych.

Sposób wykorzystania opisanych rodzajów symbolów zaobserwować można w *Siedmiu słowach* na wiolonczelę, bajan i orkiestrę smyczkową. Bezpośrednim impulsem do napisania tego utworu była rozmowa, jaką Gubajdulina przeprowadziła dwa lata wcześniej z wiolonczelistą Władimirem Tonchą. 27 grudnia 1980 roku odbyło się wykonanie *Siedmiu słów Chrystusa na Krzyżu* J. Haydna w transkrypcji Tonchy na wiolonczelę i orkiestrę smyczkową. Gdy po koncercie Gubajdulina składała mu gratulacje, powiedział: „Jest siedem słów Chrystusa Schütza, jest także taka kompozycja Haydna, dlaczego także Pani nie miałaby takiego utworu skomponować?”⁷. Miał on zapewne na myśli kompozycję, przeznaczoną na wiolonczelę i orkiestrę, jednak, jak się później okazało, w zamyśle kompozytorki taki skład instrumentalny okazał się niewystarczający.

Prawykonanie utworu odbyło się 20 października 1982 roku podczas festiwalu Moskiewska Jesień, jednak kompozycja w programie została umieszczona jako *Sonata na wiolonczelę, bajan i orkiestrę*⁸, gdyż tytuły religijne utworów były wówczas zakazane. Wykonawcami byli Władimir Toncha (wiolonczela) oraz Friedrich Lips (bajan), którym dzieło jest dedykowane. Dzieło, jako czysto instrumentalne, nie ilustruje dosłownie tekstu *Ewangelii*. Kolejne siedem części odpowiadają jednak kolejnym słowom Chrystusa na krzyżu:

Część I: „Ojcze, przebac im, bo nie wiedzą, co czynią”.

Część II: „Matko, oto syn Twój. Oto Matka twoja”.

Część III: „Zaprawdę powiadam ci: jeszcze dziś będziesz ze mną w raju”.

Część IV: „Boże mój, Boże mój, czemuś mnie opuścił?”.

Część V: „Pragnę”.

Część VI: „Wykonało się!”.

Część VII: „Ojcze, w Twoje ręce powierzam ducha mego”.

W kompozycji tej krzyżują się dwie najważniejsze dla kompozytorki inspiracje: fascynacja ciągami liczbowymi, której odzwierciedlenie odnaleźć

⁷ M. Kurtz: *Sofia Gubaidulina – Eine Biografie*. Stuttgart 2001, s. 232.

⁸ Ibidem, s. 236. V. Zenowa w dołączonym do swojej książki (*Zahlenmystik in der Musik von Sofia Gubaidulina: mit einem chronologischen Verzeichnis der musikalischen Werke von Sofia Gubaidulina*. Berlin–Hamburg 2001) wykazie dzieł podaje tytuł: *Partita*.

możemy w konstrukcji formalnej utworu, oraz symbolika religijna, zawarta w motywach, figurach muzycznych oraz wykorzystanym instrumentarium.

Symboliczne znaczenie liczb. Liczby ciągu Fibonacciego wywarły wpływ na pewne elementy muzyczne kompozycji. Gdy przyjrzymy się im bliżej, zauważymy, że w obsadzie nie mamy w tym wypadku do czynienia z orkiestrą i dwoma instrumentami solowymi. Kolejno udział biorą: jeden kontrabas, dwie wiolonczele, trzy altówki, czworo drugich skrzypiec i pięcioro skrzypiec pierwszych, co daje nam w rezultacie liczbę 15, rozumianą jako 3 razy 5, a liczby te pochodzą właśnie z ciągu Fibonacciego.

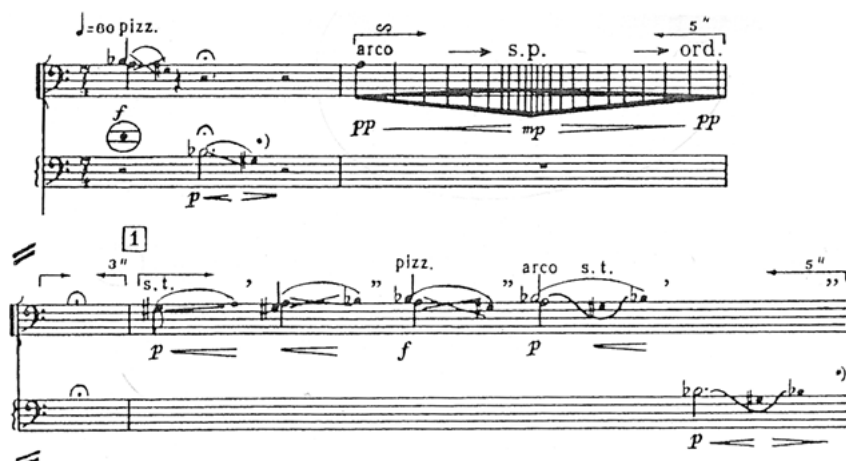
Pierwsza część rozpoczyna się partią instrumentów solowych *ad libitum*, jednak czas trwania poszczególnych motywów dookreślony jest w sekundach i opiera się głównie na liczbach 3–5–8. Podobnie liczba determinuje metrum utworu po wejściu zespołu smyczkowego: 5/4 lub 3/4. Liczby: 3 oraz 5 warunkują także wykorzystanie niemiarowych grup rytmicznych: triol oraz kwintol.

Symbolika instrumentów. W *Siedmiu słowach* instrumenty muzyczne mają przydzieloną szczególną rolę: każdy z nich ma charakter osobowy – uosabia Trójęc Świętą. Bajan symbolizuje Boga Ojca, wiolonczela – Chrystusa, a orkiestra – Ducha Świętego. To wyjściowe założenie determinuje formę kompozycji: kolejne części zaczynają się od dialogu Ojca z Synem, po którym zwykle kontrastujący materiał wprowadza orkiestra.

Figury muzyczne. Gubajdulina stworzyła system figur muzycznych mających określone znaczenie i wykorzystywanych w wielu kompozycjach ostatnich lat. Jedną z najczęściej stosowanych jest figura „krzyża”. „Krzyż” pojawia się w partiach wszystkich instrumentów i może być realizowany w odmienny sposób. Oto zestawienie najważniejszych „krzyży” w utworze:

- w partii wiolonczeli „krzyż” realizuje się przez połączenie glissandem dwóch dźwięków oddalonych o sekundę (przykład 1.);
- w partii bajanu „krzyż” opiera się na jednym dźwięku i powstaje dzięki specyficznemu naciskowi na sąsiedni klawisz; podobnie jest realizowany w partii wiolonczeli – w tym wypadku wiąże się on z agogiką i dynamiką utworu (przykład 2.);
- najczęstszy sposób na krzyżowy zapis głosów to rozszczepienie unisonu w grupie instrumentów na odległość kilku oktaf, a następnie powrót do unisonu (przykład 3. i 4.).

Symbolicznego znaczenia nabiera również wykorzystanie pozycji przy podstawku w partii wiolonczeli w trakcie przejścia części VI („Wykonało się”) w część VII („Ojcze, w Twoje ręce powierzam ducha mego”). Na granicy tych dwóch części wiolonczela przechodzi za podstawek, niejako przekracza siebie. Moment ten to symboliczne przeniesienie się w inny wymiar. Pod względem dramatycznym to jednocześnie punkt kulminacyjny całego utworu.



Przykład 1. S. Gubajdulina: *Siedem słów*, cz. I: „Ojciec przebac im, bo nie wiedzą, co czynią”. Partia wiolonczeli i bąjanu, takt 1 i dalsze. Partytura: „Sieben Worte” für Violoncello. Bajan und Streicher. Hamburg, Sikorski Verlag Ed. 1827, 1985.

Przykład 2. S. Gubajdulina: *Siedem słów*, cz. I: „Ojciec przebac im, bo nie wiedzą, co czynią”. Partia wiolonczeli i bąjanu, cyfra 7.

Przykład 3. S. Gubajdulina: *Siedem słów*, cz. I: „Ojciec przebac im, bo nie wiedzą, co czynią”. Partia wiolonczeli i bąbanu, cyfra 9.

Przykład 4. S. Gubajdulina: *Siedem słów*, cz. VII: „Ojciec, w Twoje ręce powierzam ducha mego”. Partia orkiestry.

Znaczenie symboliczne, ważne dla narracji muzycznej, ma zastosowanie 5-taktowego cytatu z *Siedmiu słów Chrystusa na krzyżu* Heinricha Schütza, a dokładnie z jednej z części pt. *Pragnę*. Charakterystyczna dla tego fragmentu jest wznosząca się i opadająca krokiem sekundowym linia melodyczna. Fragment ten epatuje smutkiem. Istotne znaczenie ma również warstwa harmoniczna: harmonika modalna oraz zastosowanie szeregu akordów mowlowych. Ponieważ cytat umieszczony jest najczęściej między odcinkami o charakterze sonorystycznym, kontrast harmoniczny, jaki otrzymujemy, staje się jeszcze większy. Momenty takie symbolizują niemoc i cierpienie Chrystusa na krzyżu (przykład 5.).

The image displays a musical score for a piece by Sofia Gubajdulina. It features a 5-measure quote from Heinrich Schütz's 'Seven Words of Christ on the Cross'. The score is written for a double bass (SB) and a double bass (MB). The top system shows a 3-measure phrase with a tempo marking 'Meno mosso' and a time signature of 4/4. The bottom system shows a 5-measure phrase with a tempo marking 'pp' (pianissimo). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

*)Mit beiden Händen. - With both hands.

Przykład 5. S. Gubajdulina: *Siedem słów*, cz. I: „Ojcze przebac im, bo nie wiedzą, co czynią”. Partia wiolonczeli i bajanu, cyfra 9.

Przedstawione przykłady ukazują, jak ważny dla Gubajduliny jest symbol, jak istotne staje się wszystko, co znajduje się poza samą muzyką, poza dźwiękami i poza liczbami. Przekaz mistyczny to cel, a dźwięki są jedynie materiałem i środkiem do jego osiągnięcia.

Magdalena Stochniol

Symbolism in works by Sofia Gubajdulina
On the basis of *Siedem słów* on a cello, baia instrument and orchestra (1981)

S u m m a r y

The article is devoted to considerations on the role of symbolism in the context of Sofia Gubajdulina, a Russian composer. First, a biographical outline was provided, and subsequently, the most important aspects of her technique were emphasized. What follows is the basic information concerning the work creation and its construction. More specifically, Gubajdulina's symbolic elements were discussed, appearing in her works as:

- the number symbolism in which Fibonacci's sequence and means of using it in *Siedem słów* was prominent;
- the music instruments symbolism, consisting in ascribing a certain role to each of the instruments; baia instrument symbolizes the God father, cello the Christ whereas an orchestra the Holy Ghost. This peculiar nature of an instrument determines the form of composition;
- a symbolic meaning of music figures: the way of realization of Gubajdulina's one of the most frequently used structure, i. e. the cross figure; it appears in all instrumental parts, and the article presents the means of its realization in this work.

Magdalena Stochniol

Die Symbolik in den Musikwerken von Sofia Gubajdulina
am Beispiel der *Sieben Worte* auf Violoncello, Bajan und Orchester (1981)

Z u s a m m e n f a s s u n g

Der folgende Artikel ist den Erwägungen über die Bedeutung der Symbolik in den Musikwerken von der russischen Komponistin, Sofia Gubajdulina gewidmet. Die Verfasserin macht uns mit der Biographie der Russin und den wichtigsten Aspekten ihrer Kompositionstechnik bekannt. Weiter gibt sie Informationen über die Erschaffung der einzelnen Werke und deren Struktur an. Sehr gewissenhaft werden alle symbolischen Elemente besprochen, die in Gubajdulina's Werk zum Vorschein kommen:

- die Symbolik von Zahlen, mit der Fibonacci Folge und deren Anwendung in *Sieben Worten*;
- die Symbolik von Musikinstrumenten, die darauf beruht, dass den einzelnen Instrumenten eine besondere Rolle zugewiesen wird: Bajan symbolisiert den Gottvater, das Violoncello – den Christus, die Orchester – den Heiligen Geist; der persönliche Charakter des Instrumentariums determiniert die Form der ganzen Komposition;
- symbolische Bedeutung von Musikfiguren: eine der von Gubajdulina am häufigsten verwendeten Figuren ist „Kreuz“, das in den Partien von allen Instrumenten erscheint, und die Verfasserin zeigt, auf welche Weise es in der Komposition realisiert ist.